
CARLES BATLLE

LA NOVA DRAMATÚRGIA CATALANA: DE LA PERPLEXITAT A LA DIVERSITAT

(1) L'article, malgrat la inclusió puntual d'alguns autors valencians, se centrava en la producció dels dramaturgs de Catalunya. Faig el mateix en aquest article. A propòsit del teatre valencià contemporani, vegeu, entre altres, Carles Alberola i altres: *Teatre Valencià: joves creadors*, Alzira, La Tarumba Teatre/Edicions Bromera, 1994; Nel Diago: «La escritura dramática valenciana finisecular: de islas y archipiélagos» dins *Islas*, València, Universitat de València, 1996, ps. 11-24; *Les arrels del teatre valencià actual*, Josep-Lluís Sirera i Manuel V. Vilanova eds., Vila-real, Publicacions de l'Ajuntament de Vila-real, 1993.

Ja fa gairebé tres anys que vaig assajar una primera aproximació al fenomen del nou teatre de text a Catalunya (Batlle, 1994).¹ Llavors, res no permetia aventurar què passaria amb aquella quantitat inesperada d'autors i de textos que havia irromput en el nostre petit món teatral. Què l'havia originat? Tindria continuïtat? En primer lloc, vaig avaluar els antecedents: els deu anys llargs d'allò que ja és habitual designar com la llarga «travessia del desert» del text teatral contemporani. Què havia succeït entre el 1975 i el 1985? Què havia passat amb el Teatre Independent? D'on havia vingut la marginació dels autors? Què havia justificat l'eufòria al voltant del teatre visual? I la creació col·lectiva? M'interessava, al capdavant, situar-me al 1985, data aproximada –representativa– de l'inesperat reverdiment, i especular sobre la direcció que prenia tot plegat: quins referents, quines opcions formals, quins interessos temàtics... Avui, el 1997, sembla que l'esclat continua. Tanmateix, ara ja és possible parlar-ne amb un mínim de perspectiva. L'objecte del present treball, per consegüent, és confirmar, relativitzar o bandejar algunes de les observacions d'aleshores, i, al mateix temps, anotar, amb els textos al davant (publicats o no), els aspectes més rellevants de la nova escriptura.

1. ELS AUTORS

He parlat d'una «quantitat inesperada» d'autors. De quants autors parlo? Que tinguin una producció continuada –en part publicada o en part estrenada– se'n poden comptar com a mínim una trentena (vegeu al final la llista dels més representatius), la qual cosa no vol dir que es pugui parlar amb tots els ets i uts d'una nova generació. A banda els quatre o cinc dramaturgs que han superat la seva particular «travessa del desert», hem de referir-nos a escriptors relativament joves amb una trajectòria creativa, iniciada a cavall entre els anys vuitanta i els noranta, que es caracteritza, d'entrada, pel fet d'arraconar els referents dramàtics de les dues dècades precedents. Aquests «joves» autors coincideixen pel que fa a alguns aspectes temàtics i en determinades formes d'expressió; amb tot, no es pot parlar d'un grup homogeni d'escriptors. Que de vegades tinguin punts en comú, s'explica, simplement, pel fet de compartir un mateix context cultural i polític. En alguns casos, l'acord es fonamenta en l'admiració compartida per una determinada dramaturgia europea i nord-americana (Harold Pinter, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, David Mamet...), o també en el fet de participar d'una formació comuna, de pertànyer a una mateixa escola. Tret d'això, la personalitat dels principals autors és prou sòlida, autònoma i diversificada. Del que sí que participen tots és d'un ambient institucional que, ara com ara, afavoreix la proliferació de nous textos. En refereixo a beques, subvencions, seminaris o fires. I, al voltant d'això, una certa sensació d'eufòria que se sosté sobretot en l'augment del nombre d'espectadors i, en conseqüència, de públics, en els espais teatrals, de les sales alternatives o en la proliferació dels premis teatrals. Anem a pams, però.

Register for free at <https://www.scribdia.com> to download the version without the watermark

1.1. Els autors «recuperats»

En l'article de fa tres anys, distingia entre els autors «recuperats» (Josep M. Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Jordi Teixidor, Josep M. Muñoz Pujol i Ramon Gomis) i els «nous» autors. A hores d'ara, es pot ajustar la partició. Pel que fa als «recuperats», l'etiqueta ja no serveix. Per a la majoria d'ells l'eufòria no ha superat la lluentor efímera d'un foc d'encenalls. Teixidor i Muñoz han publicat amb assiduitat: una qüestió de prestigi (les editorials aposten pels noms coneguts). Ara bé, després de la poc reeixida escenificació conjunta, l'any 1991, de *Residuals* (1988) –Teixidor– i *Alfons IV* (1988) –Muñoz–, sense comptar muntatges marginals o recuperacions circumstancials (per exemple, en la present temporada i en el marc d'una moda que ha entronitzat els musicals a la cartellera, la recuperació d'*El retaule del flautista*), l'un i l'altre han estat sistemàticament marginats dels escenaris. Probablement és cert que els seus textos, amb algunes excepcions, s'aparten força del to general de la novíssima escriptura. Aquesta observació, que no condiciona el judici de qualitat, és l'única que explica

Segueixo la llista. Ramon Gomis potser ha estat el dramaturg «recuperat» amb una presència més fugissera en el panorama teatral d'actualitat. Després de Benet i Jornet i dels primers textos de Belbel, ell va ser un dels primers a obrir foc: *Capvespre al jardí* (1987) es va estrenar al Teatre Lliure el 1990. El relatiu fracàs escènic d'*El mercat de les delícies* (1993), amb tot, ha apartat Gomis del públic des d'aleshores. Malgrat totes les dificultats, el seu teatre, fidel a uns continguts prou personals (la memòria, el desgast

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

51

Pel últim, Josep M. Benet i Jornet s'ha permès el luxe, no només d'exercir de forma continuada la seva activitat com a dramaturg, sinó de consolidar i cloure el seu univers dramàtic personal. A partir de *Desig* (1989), la seva escriptura, al mateix temps que ha escoltat la veu emergent de les noves generacions (començant per la veu omnívora de Sergi Belbel), ha girat els ulls cap als nous referents internacionals: Pinter, Koltès, Mamet o Bernhardt. De *Desig* a *Testament* (1994-95), passant per *E.R.* (1992-93) i *Fugaç* (1994), Benet ha «vomitat» els seus fantasmes (la felicitat inassolible, el desig de transcendència, el component efímer de l'amor, la temptació de la fugida, la malaltia terminal, les actituds i les relacions no sancionades per la moral pública, el lligam entre pares i fills...) fins que no li ha quedat res al ventre. Amb *El gos del tinent* (1996) ens promet una nova etapa.

1.2. Els «nous» autors

Pel que fa als nous autors, valdrà la pena d'agrupar-los, en primera instància, segons la procedència. Que ningú no es pensi que em refereixo a l'extracció social, ni tan sols a l'origen geogràfic; parlo, tan sols, de centres de formació dramàtica. De fa anys, la iniciativa la duen bàsicament dues institucions: la Sala Beckett de Barcelona i l'Institut del Teatre de la mateixa ciutat. La primera, apadrinada pel carisma i l'experiència de José Sanchis Sinisterra, ha format en els seus tallers autors de la talla de Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Ignasi Garcia o Manuel Dueso, i, més recentment, Enric Nolla, Merce Sarras, Gerard Vázquez o Enric Rulas. L'Institut del Teatre, que el curs 1995-96 presentava la seva primera promoció de dramaturgs, tot just ara comença a proporcionar algun nom a la cartellera: Jordi Sánchez, Beth Escudé, David Plana,... No m'agradaria, tanmateix, quedar-me amb una llista superficial d'autors més o menys desconeguts. És per això que, més endavant, em referiré a alguns aspectes de les seves obres. De moment, tan sols consideraré a part les dues trajectòries més consolidades (tenint en compte la repercussió pública dels textos i les estrenes): Peyró i Cunillé.

Josep Pere Peyró, mallorquí instal·lat a Catalunya ja fa més de deu anys, és un dels creadors escènics que presenta una poètica personal més clara i consistent. Els textos de Peyró estudien les diverses maneres de presentar el contrast –un contrast cruel i alhora còmic– entre la verbalització superficial dels sentiments i la seva dimensió més profunda. «En l'univers dramàtic de Josep Pere Peyró –comenta Marcos Ordóñez–, els homes acostumen a ser criatures hiperneurotizades, patèticament obsessives, que donen voltes i voltes a l'entorn dels seus problemes com gossos mossegant-se la cua: presumptes amos del llenguatge, sempre acaben perduts en laberints ridículs, dins la irrealitat abstracta de les grans paraules» (Ordóñez, 1996: 7). Amb mots de Peyró: «Un personatge diu -No sé qui som- I no sap qui ho diu. Un altre diu -Tu ets això- I no sap

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

que ho diu» (Peyró, 1991). Fet i fet, no és estrany que la tensió en les seves obres es fonamenti en un hàbil entramat d'enigmes i reconeixements, en la construcció cuidada i inquietant d'una forma arbitràriament prefixada i en la subtil articulació entre l'humor i la perplexitat. Farcint aquests esquemes, Peyró parla reiteradament de la memòria, de la incomunicació, del lligam d'amistat entre els homes i del conflicte que aquesta amistat provoca en la fràgil constitució de les relacions amoroses. Entre la seva extensa producció, sobresurten *La trobada* (1987), *Quan els paisatges de Cartier-Bresson* (1992) o *Una pluja irlandesa* (1995), una mena de «trilogia del desenteniment» (Ordóñez, 1996: 7).

Lluïsa Cunillé, que escriu indistintament en llengua catalana o castellana, és potser l'autora que més ha incidit, traspassant l'abast de les fronteres culturals catalanes, en el paisatge també en vies de reverdiment del teatre espanyol actual. En la seva obra, la integració entre forma i contingut passa per la construcció d'unes peces aparentment íntimes i ambigües, marcades per una càrrega enigmàtica potent; uns textos que condueixen les expectatives obertes pel públic cap a un final dramàtic sense concessions, tan àrid i ambigu com la història que l'ha precedit. L'efecte és xocant: sembla que es tracta de presentar la patina grisa i terrible de la vida quotidiana en societat, la soledat i la incomunicació, la necessitat de construir excuses per propiciar un mínim intercanvi... Amb tot, les expectatives sense resoldre, l'espera sense recompensa, «la grisor dels personatges» i l'evidència final de la «paradoxal banalitat dels diàlegs» (Sanchis, 1996: 7-8) –efectes perfectament coherents amb la dimensió ètica del text– fan que la

www.scipedia.com to download the version without the watermark
i del rebuig radical d'uns altres. A la manera de Koltès, Cunillé acostuma a presentar gairebé sempre la trobada fortuïta de dos personatges en un espai estrany o misteriós. Curiosament, però, la poètica del xoc, del conflicte, del *deal*, que acostaria l'escriptura de l'autora catalana a la poètica del dramaturg francès, tampoc no acaba de concretar-se i deriva cap a solucions a mig camí entre el realisme i l'absurd, amb una certa càrrega poètica i humorística. D'entre la seva extensíssima producció, val la pena destacar *Berna* (1992), *La festa* (1993), *Libración* (1993), *Accident* (1994) i *Privado* (1996).

Quant als dramaturgs que no pertanyen de forma clara a cap centre de formació particular, es podria parlar del cas específic d'aquells autors que procedeixen d'altres àmbits de la creació literària: Joan Casas, que ha conreat la traducció, la crítica i la poesia; Narcís Comadira, poeta i pintor, i Lluís-Anton Baulenas, novel·lista. El primer, vinculat a l'activitat teatral des dels anys setanta, s'ha apuntat sense complexos a l'actual revifalla del text. Preocupat pel pas del temps i la memòria (pels efectes de la recurrència, de la tria ineludible, de la caducitat i de l'efímer), ha bastit una obra prou complexa que, iniciada amb *Nus* (1990), ha arribat a un lloable punt de maduresa amb *L'últim dia de la creació* (1994-95). El segon, Comadira, interessat per fer pujar als escenaris la burgesia catalana de les últimes dècades, ha presentat la memòria històrica

recent des d'una dimensió ètica i desmitificadora. Potser la seva obra més reeixida és *La vida perdurable* (1991). En darrer terme, Baulenas, que als primers vuitanta ja feia provatures dramàtiques a partir de textos narratius, ha bastit una obra força polimòrfica. Per un costat, tot experimentant amb el grotesc i amb un cert «realisme brut», ha presentat els ambients marginals de la nostra societat. És el cas de *Melosa fel* (1989-1990) i *El pont de Brooklyn* (1988-89). Amb els seus personatges de novel·la, «víctimes de la metròpoli moderna», Baulenas no denuncia, però «qüestiona implícitament la història i la societat; el destí de la qual identifica amb el destí de l'home» (Badiou, 1995: 13). Per un altre costat, gràcies a una àmplia voluntat d'experimentació formal (el joc farsesc entre realitat i ficció, la narrativitat, la paròdia de gèneres...), l'autor també ha forfolat en els racons de la memòria (la individual i la col·lectiva). Bons exemples d'això són *No hi ha illes meravelloses* (1988) i *Repúbliques* (1994).

La resta d'autors no proporciona elements de fàcil agrupació. El calaix de sastre és ben ple: els que practiquen la creació més o menys solitària (Raimon Àvila o Francesc Pereira), els educats al si del teatre independent i d'afeccionats (Toni Cabré o Jordi Galceran), els que són actors (els de més experiència –Manel Dueso, Manel Barceló, Francesc Luchetti, Àngels Aymar– i els més joves –Manel Veiga, Jordi Sánchez, David Plana, etc.–), alguns que ja van agafar embranzida als vuitanta (Miquel M. Gibert o Joan Cavallé –també narrador–), els valencians (Carles Alberola, Pasqual Alapont, Ximo Llorens, Francesc Adrià...), etc. D'entre aquests noms, m'agradaria destacar l'univers ficcional de tres dramaturgs: Francesc Pereira, Jordi Galceran i Toni Cabré.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Pereira, ha reinventat de forma provocadora, incisiva i amorat els mecanismes ocults de la sexualitat humana. Ha dut a terme una recerca angoixada del jo que, a mig camí entre la repressió i el plaer, pateix la irrupció inesperada i sensual de la violència. Des d'aquest punt de vista, la seva obra més emblemàtica és *Biografia* (1993). Per la seva banda, Jordi Galceran ha estat l'autor revelació dels últims dos anys: premis, èxits de taquilla... Pel que sembla, ell és la nova «esperança blanca» del teatre català. La seva obra investiga el gènere de la comèdia; una comèdia «amb molta acció i intriga convencionals i situacions de caràcter vodevilesque que entronca amb la tradició del teatre de bulevard i també amb la nord-americana de postguerra» (Gallén, 1996: 11). Els seus personatges, aburguesats i «ben peixats», són confrontats a una realitat que «els provoca el mateix temor o desencís, les mateixes dificultats de domini que a la resta dels mortals.» Per aquest costat, Galceran connecta amb la perplexitat existencial que és distintiu de la seva generació. Sobresurt, d'entre la seva producció coneguda, *Paraules encadenades*, de 1995. Finalment, cal parlar de Toni Cabré, un dels dramaturgs més prolífics i més editats (malauradament, poc estrenat) des dels inicis de la revifalla del text. El teatre de Cabré assumeix la perplexitat dramàtica del moment i es planteja la «recerca de la pròpia identitat» (Broch, 1994); al mateix temps, de vegades mitjançant el joc teatral entre realitat/ficció, descriu uns personatges que, confrontats a un medi coactiu, intenten evadir-se de la realitat guiats pel desig impossible de ser

feliços. A destacar *Històries d'amor* (1993), en què la dinàmica implacable de la gran empresa –metàfora d'una societat magmàtica, expansiva i despersonalitzada– anul·la els éssers que hi tenen relació i hipoteca la viabilitat de les seves relacions interpersonals. Són personatges que, o bé han substituït l'autèntic amor per una submissió absoluta a la fera –una fera que quan ja no els necessita els expulsa i oblida–, o bé han comès l'error de creure que podien manipular-la en benefici d'una idea equivocada de felicitat.

Expressament, he deixat pel final un comentari sobre l'obra de Sergi Belbel. Belbel va ser l'iniciador de l'«esclat». Els seus primers textos daten de l'any 1985. La seva aparició inesperada va servir perquè diverses institucions (l'Institut del Teatre de Barcelona i el Centre Dramàtic de la Generalitat), a partir de l'anomenada «operació Belbel», es posessin d'acord a l'hora de potenciar la dramaturgia autòctona. La premsa ho va deixar clar: «El teatre català es diu Sergi Belbel» (*Avui*, 4-1-1989). Deu anys després, es pot afirmar que la confiança dipositada en la «jove promesa» no ha estat en va. Actualment, l'obra de Belbel, en un sentit o en un altre, és un punt de referència ineludible, i també és l'obra d'autor català que ha tingut més difusió a l'estranger (Ordóñez, 1997). El seu mestratge a l'Institut del Teatre, al costat del de Sanchis, és inqüestionable. Alguns joves autors l'han imitat, d'altres s'hi emmirallen simplement per oposició... Sigui com sigui, la trajectòria fulgurant de Belbel no ha deixat una producció monolítica. Des de les primeres peces, en què la influència de Samuel Beckett i del minimalisme es va traduir en uns productes abstractes i essencialitzats, Belbel ha progressat (sense oblidar la seva dèria per l'amplitud significant de la forma)

cap a la producció d'objectes més clars i més imaginatius i vivents. Paral·lelament, malgrat l'interès de Belbel per la tradició teatral autòctona (ha dirigit Guimerà, Vilanova i Benet), la seva estètica ha tendit inevitablement cap a una certa «americanització» de les imatges i de les situacions (la influència de David Mamet ha estat definitiva). Els objectius dramàtics d'aquest fenomen semblen clars: investigar la violència oculta en les nostres actituds i les nostres accions quotidianes. De la violència latent en obres com *En companyia d'abisme* o *L'ajudant* –la «identitat assetjada» (Benach, 1991)–, s'ha passat a la manifestació paradoxal de la violència explícita. D'entre l'extensa producció d'aquest dramaturg, destacaré dues peces: *Tàlem* (1990), perquè la seva disposició formal aconsegueix fer entendre que, «davant una realitat fragmentada i fragmentària, necessitem de la memòria i de la intuïció, si és que comptem poder arribar a una mínima reconstrucció del món», i *Després de la pluja* (1992), una fresca «paràbola de les relacions humanes en la societat post-industrial» (Morell, 1994: 72).



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

2. LES TENDÈNCIES

Fa tres anys parlava d'opacitat, de recepció creativa (o intel·ligent) i de perplexitat. Totes tres idees van íntimament lligades. Les dues primeres passen per retornar la paraula «a la seva funció primordial» (Sanchis, 1994), cosa que vol dir realçar «el silenci i el subtext», el no-dit, el sobreentès, el malentès, el doble sentit, l'omissió, la marrada, l'evasió, el subterfugi, l'engany, la intencionalitat, la veritat a mitges... La vida, sobtada per una comunicació difícil, esdevé un flux d'esdeveniments contradictoris i enigmàtics. Si la vida és poc transparent, la teatralitat que la representa ho haurà de ser també. Des de Benet i Jornet fins a Cunillé, amb l'empremta de Pinter i de Beckett sobre el cap, bona part dels nostres autors han conreat una dramaturgia de la no-transparència: allò que una afortunada etiqueta de Sanchis ha definit com a «poètica de la sostracció» (Sanchis, 1996). Tot consisteix a aplicar rigorosament un plantejament d'opacitat informativa; una tàctica que, servida amb mesura, organitza la tensió dramàtica al voltant de quatre o cinc preguntes pendents (qui és qui?, de què parlen?, és real això?...) i d'algun petit engany. Una tècnica, a més, que es diverteix potenciant l'ambigüïtat de les situacions, fornint pistes falses, potinejant la lògica de la nostra recepció fins a l'extrem en què haurem de dubtar sistemàticament de qualsevol acció i de qualsevol personatge. Finalment, de la contradicció i de l'enigma, se'n desprèn la tercera etiqueta: la perplexitat.

En l'actualitat, l'estat de perplexitat protagonitza els processos de creació artística. En què fa la teatre, el tipus dramàtic i permesos no una certa generalització. Observa inquiet la crisi de les ideologies, contempla el rebrot secular de l'egoisme i de la violència en l'home i acaba assumint l'escriptura en un estat permanent de confusió. O, si més no, aquesta és la sensació que comunica. L'autor, confrontat amb el magma canviant d'una realitat inèdita, construeix la ficció a partir de la indecisió i el dubte, dirigint l'interrogant que el sacseja cap a ell mateix, entronitzant, en definitiva, un desdoblament traumàtic del jo. A nivell dramaturgic, el desdoblament autoral es tradueix en una determinada manera de dialogar (l'explosió definitiva del diàleg entès com a estratègia —una lluita tàctica entre dos manipuladors del discurs: més que no pas manifestar el desig, cadascun intenta expressar allò que sigui susceptible de proporcionar-lo—; el «diàleg de superfície», que darrere una aparent banalitat amaga —i, al capdavant, revela— una dimensió pregonada de les relacions humanes, o el «diàleg de sords», metàfora quintaessenciada de la incomunicació) i en una determinada manera de monologar: el «solo» (Valentini, 1991: 68), que instaura la figura del «jo escindit», o el «diàleg evadit», que és la màxima expressió de l'interrogant sense resposta. Amb una forma i un llenguatge nous, doncs, l'autor teatral tracta de descobrir com redimoni es construeixen les relacions entre els homes en un món desconfiat i agressiu. I el resultat que obté és certament angoixant: el panorama desolat de tota una humanitat bastonejant el buit amb els ulls embenats, desmembrada en infinites i diminutes

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

individualitats, abocada al joc frenètic d'intentar trobar-se, reconèixer-se, compartir... De tot això, se'n dedueixen temàtiques d'abast tant individual (la crisi de parella, la incomunicació, la soledat, la malaltia, l'envelliment...) com col·lectiu (la violència, el racisme, la marginalitat...). No és gens estrany que algú hagi donat per sobreentès que les obres d'autor «actual» resulten, per força, tristes i desolades. Res de menys cert. Amb totes les excepcions que es vulguin, els nostres dramaturgs han posat l'*humor* al servei de la *perplexitat*.

2.1. Humor i perplexitat

La relació entre humor i perplexitat ja l'estableix Pirandello, que en el seu cèlebre assaig sobre l'humorisme (Pirandello, 1968) defineix l'humor com un «sentiment del contrari». La causa primera d'aquest «sentiment del contrari» –que neix en l'autor i es reproduïx en el receptor– és un desacord que emoció i reflexió descobreixen «o bé entre la vida real i l'ideal humà o bé entre les nostres aspiracions i les nostres debilitats i misèries» (157). El pas de la *comicitat* a l'*humor* implica avançar des d'una «observació del contrari» fins al «sentiment del contrari». I per fer això només cal que la reflexió, afegida a la primera impressió dels sentits –el riure–, provoqui un estat incòmode de perplexitat.²

Bona part dels nostres autors teatrals en actiu usa l'humor com a forma d'investigació. De primer, presenta els aspectes còmics de la realitat com a antídoto contra l'angoixa del viure; tot seguit, però, s'apressa a presentar el costat dolorós d'aquesta mateixa realitat. Es pot accedir a alguna veritat, d'aquesta manera? Es tracta, tan sols, de formular preguntes, d'obrir interrogants, de posar en evidència l'absurditat dels mecanismes inqüestionats de la realitat quotidiana... El «sentiment del contrari» no sempre prové d'una reflexió simple juxtaposada a l'efecte còmic inicial. A voltes, cal ajudar-lo a emergir. Un recurs freqüent en la nova dramaturgia ha estat el de buscar la comicitat a partir de les possibilitats de manipulació formal. Els mecanismes minimalistes de repetició i variació en una obra com *Tàlem* (1990), de Sergi Belbel, al mateix temps que provoquen el riure, posen de manifest el veritable abast de la tragèdia quotidiana en un matrimoni aparentment insignificant. L'organització d'una obra com *El destí de les violetes* (1994), de Beth Escudé, és similar. A remolc d'una original i divertida combinatòria formal, l'autora aconsegueix de presentar la transcendència de cadascun dels nostres actes i la imprevisibilitat del destí. No cal dir que tot aquest formalisme juga amb l'humor a nivells prou diferenciats. A *L'últim dia de la creació* (1994-95), per exemple, Joan Casas es limita a col·locar dues persones en quinze situacions successives que transcorren en un mateix espai. La concisió gairebé metafòrica de les escenes, que comencen amb idèntica successió de rèpliques, ensenya el procés de degradació d'una relació de parella; una relació que és víctima del pas del temps i que ensopega amb els ressorts ocults de la incomunicació. En aquest cas, però, l'humor prové menys



(2) Ho exemplificaré. Un home ha estat ferit durant la guerra i ha perdut els testicles; per guanyar-se la vida ha de fer d'home forçut en una fira; els espectadors, que no coneixen el seu problema, contemplen aquest home com a encarnació de la virilitat: la imatge viva de la «raça alemanya». Estic parlant de l'heroi expressionista d'Ernst Toller, Hinkemann. En *Hinkemann*, l'«observació del contrari» fa riure. Hinkemann és còmic, els seus amics, la seva dona, s'han rigut d'ell. La percepció d'un defecte en l'altre, el reconeixement de la incongruència, fins i tot una certa sensació de superioritat, provoquen l'efecte còmic. Ara bé, això no justifica encara que es parli d'humor. A la primera impressió còmica, cal afegir-hi la reflexió. Només aleshores pot aparèixer el «sentiment del contrari».

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

del joc formal entre les escenes que no pas de la construcció tancada i relativament autònoma de cadascuna de les situacions.

Com en el cas d'aquesta obra de Casas, diversos autors han usat les relacions de parella per explicar metafòricament els processos degeneratius que governen la nostra societat. Un dels que més hi ha insistit ha estat Peyró. A banda la problemàtica amorosa, la marca de fàbrica de Peyró, tal com he dit més amunt, radica en el fet de basar el seu humor en el xoc que es produeix entre la superfície d'uns diàlegs aparentment anodins i cruelment ridículs i la sobtada revelació de la transcendència que amaguen. Aquesta transcendència s'insereix com a expectativa oberta mentre dura l'obra i no es resol –no es descobreix– fins al moment sorpresiu del reconeixement final. És el cas, entre altres, de *Quan els paisatges de Cartier-Bresson*. Partint d'un enfocament temàtic similar però d'uns efectes força oposats, també es podria comparar l'humor contrastat de Peyró amb l'humor «sovint imperceptible» (Sanchis, 1996: 7) de Lluïsa Cunillé.

Un altre dels motius «estrella» del teatre català contemporani és la voluntat de posar en evidència els dispositius inconscients de la violència. N'he parlat en relació a l'obra de Belbel. Es tracta de mostrar, també, la perplexitat que provoca la manifestació del mal. Fora tòpics: la violència de la societat actual no és patrimoni d'uns pocs, dels paranoics, dels marginats, dels militars; la violència, ben al contrari, nia a l'interior de tots i cadascun de nosaltres, només cal un context adequat per fer-la brollar. Lògicament, l'humor, per la seva essència contradictòria, és un instrument adequat a l'hora de presentar aquesta nova paradoxa de l'esperit humà. Podem citar una obra com

La mala sang (1998), de David Plana, que tracta d'uns fets i actituds que són novament reprovables d'un individu violent, relatats amb la comicitat de l'excés, s'infiltra subtilment en el cor dels espectadors. Al darrer minut de l'obra, una acció inesperada i violenta, física, gairebé real –no narrada–, mostra tota la perillositat que dimana de la identificació dramàtica. En la mateixa línia però amb una comicitat molt més amable, trobem, estrenades aquesta mateixa temporada, *Mala sang* (1997), de David Plana, o *Sóc llei* (1997), de Jordi Sánchez i Sergi Belbel. En totes dues peces, els personatges principals acaben descobrint la seva autèntica naturalesa d'assassins. L'obra de Belbel i Sánchez, així com *Kràmpack* (1994), del mateix Sánchez, a banda l'humor tal com l'he definit (que en el cas de *Kràmpack* explora un sentiment contradictori entre els lligams d'amistat i la descoberta de l'homosexualitat), posen en joc una comicitat força extrema concebuda per captar un ventall de públic molt més ampli. En la línia de la comercialitat, amb una sòlida artesanía i una pregona prospecció de les contradiccions humanes, no es pot oblidar el gran èxit d'enguany: *Dakota*, de Jordi Galceran. Si valorem el conjunt inèdit de l'obra de Galceran, trobem que és un perfecte representant de la generació perplexa. Perquè sap fer derivar cap a la comèdia de gènere i cap a la comèdia negra «un cert desconcert i ennui existencial davant del món» (Gallén, 1996: 12).

Finalment, tot potenciant una relació molt més directa entre «observació del contrari» i «sentiment del contrari». Alguns autors han cercat l'efecte de perplexitat en

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

el retrat relativament extravagant i aparentment alegre d'ambients marginals. Transvestisme, prostitució i drogues s'han vestit per l'ocasió amb l'agredolç humorístic. Són obres com *Bolerò, Bolero* (1992) de Manuel Dueso, *Melosa fel* de Lluís-Anton Baulenas o *A pas de gel en el desert* (1996) d'Enric Nolla.

2.2. Entre l'estranyesa i la familiaritat: una realitat diferent

L'any 1994, Feliu Formosa, en el context d'una estrena de Harri Virtanen (*Nyam-Nyam*), opinava³ que la nova dramaturgia havia superat el fonament antidramàtic d'una determinada avantguarda teatral (Beckett, Ionesco...) i que, actualment, tendia cap al realisme. Formosa, a l'hora de parlar de realisme, no ens referia pas a la necessitat de construir un retrat fidel de la naturalesa, de l'home i de la societat. Més aviat parlava d'una aproximació a un univers de referències quotidiana i contemporani.⁴ De fet, l'obra de Virtanen feia pensar en la transformació progressiva de la dramaturgia belbeliana: el pas de l'abstracció, de la personalització al·legòrica o de l'economia minimalista dels primers textos al tractament poètic i cruel del nostre entorn quotidiana, sobretot a partir de *Carícies*. El més interessant, però, era que la metamorfosi no havia estat absoluta: el suposat realisme de *Carícies* (1991) no deixava de ser un realisme paradoxal. Mentre que, d'una banda, s'aproximava a la idea clàssica de realisme il·lusionista (amb el qual, gràcies a un mínim d'artifici pel que fa al tractament retòric, hom organitza el que sembla una còpia fidedigna del món), de l'altra, el text no abandonava la concisió formal, els jocs repetitius i, en general, l'estalvi expressiu. Com conciliar les dues coses?

Segons Benet i Jornet, Pinter ha estat el primer autor a adonar-se que el *teatre de l'absurd* pot ser un dels extrems del *teatre realista* (Benet, 1994: 10). Una idea que li serveix per definir un «nou realisme» (que exemplifica en l'obra de Pere Peyró i de Lluïsa Cunillé): «Temes insinuats, que van i vénen sense exhaurir-se, amb dades no sé si dir amagades per sempre o, simplement, amb una informació que es limita a la que poden donar-nos dos estranys que nosaltres veiem i escoltem durant una curta estona, dos estranys que ho són per a nosaltres però no entre ells, i que per tant, realísticament, amb una al·lusió que ens pot semblar fosca, ja entenen allò que l'altre vol dir. Però aquestes dades escamotejades de fet no ens calen. El nou realisme no és el realisme del gran Ibsen, amb les seves escenes preparatòries i amb la seva obsessió per justificar-ho tot.» El *nou realisme*, doncs, tal com l'explica Benet, penja de l'enigma, de l'el·lipsi, de l'opacitat i, en definitiva, d'aquest llenguatge dramàtic que organitza la realitat de forma *estranya* i autoreferencial.

Recapitem: si bé és cert que, en línies generals, les obres s'han apropiat al tractament crític del quotidiana, o que l'abstracció i també la introspecció extrema del «solo» han deixat lloc a intercanvis humans més fàcilment identificables. També és cert que abans de refugiar-nos en una etiqueta tan globalitzadora com la de realisme,

(3) Les paraules de Formosa es van pronunciar en el context d'una taula rodona. No han estat publicades.

(4) En un cert sentit, és similar al que Benet li reclama al seu amic Belbel tot prologant *En companyia d'abisme*: "un servidor té moltes ganes de veure com el dramaturg desenrotlla una altra línia, per dir-ho d'alguna manera, més humanitzada, més convencional, la que per ara culmina amb *Elsa Schneider*" (Benet, 1990: 8)

cal fer algunes matisacions. En l'àmbit del diàleg, el concepte d'*estratègia* i el principi bàsic d'amagar les veritables intencions del discurs, ha sorgit d'una voluntat clara d'acostar-se a una disposició més natural dels intercanvis conversacionals. Això no obstant, els personatges del nostre teatre, tot convertint la comunicació en una lluita tàctica en un marc imprecís, han afeblit el pes relatiu de la funció referencial del diàleg. Tal com ho diu Aragay (a propòsit de les criatures pinterianes), «són més afeccionats a construir versions de la realitat a base de paraules, que no pas a referir-se verbalment a una realitat prèviament prefixada» (Aragay, 1992: 26). En l'univers pinterià, com en el de molts dels nostres dramaturgs, gairebé no existeix una realitat referencial prèvia, la realitat –les «versions de realitat»– la construeix únicament el llenguatge. És per aquest motiu que em sembla lícit parlar de mecanismes d'*estranyament* de la realitat.

Observem, en primer lloc, un tractament del quotidià –sobretot als textos de Lluïsa Cunillé– que, gràcies a l'opacitat, a la *poètica de la sostracció*, aconsegueix traspasar la proximitat del real cap a una mena de dimensió desconeguda. Benet fins i tot subratlla la impossibilitat de traspasar la «hieràtica mirada» dels seus personatges (Benet, 1994: 10). Tot plegat, és el que passa a *Accident*, a *Cel* (1995) (amb inclusió inesperada d'elements màgics) o a *La venda* (1994). Altres autors han abordat l'*estranyament* via *americanització*. Ho vaig definir a propòsit de *Després de la pluja* de Belbel: «Què dona el to de la *familiaritat*: un món real que, tot i contigu, és inaccessible i desconegut, o el món excepcional però quotidià de la ficció fílmica» (Batlle, 1993: 15). De cop i volta, la proximitat del real s'estableix a partir de la distància cinematogràfica. Ningú no ho descriu, però l'imaginari col·lectiu funciona: els carrers són amples i, de nit, fumegen; abunden els gratacels; els personatges, que mai no diuen el seu nom, podrien dir-se John, Peter, Kevin o Jack; tothom duu pistola i la sang dels assassinats esquitxa els ferros foradats de les escales d'emergència. *Morir* (1994), del mateix Belbel, és el cas més paradigmàtic. Però no tot és tan extrem: també tenim interiors hopperians (*Una pluja irlandesa* de Peyró), campus universitaris (*Indian Summer* de Sirera), la maquinària contundent i anorreadora d'una gran empresa en expansió (*Històries d'amor* de Cabré) o carreteres perdudes amb gasolineres isolades (*Mars de gespa* d'Ignasi Garcia, *Vianant* (1995) de Lluïsa Cunillé o *Desconeguda* (1996) de Mercè Sàrries).

Al marge de l'univers americà, de vegades, s'assoleix l'*estranyament* tot col·locant personatges propers en situacions inèdites, en espais agressius, lluny de l'ambient que dominen. A la manera de Koltès, Cunillé, per exemple, acostuma a presentar gairebé sempre la trobada fortuïta de dos personatges en un espai estrany o misteriós. A *Desig*, això és el que li passa a ELLA quan entra al *self-service*, o quan surt del cotxe, a la carretera. La referència a Koltès és ineludible: la sensació de familiaritat prové dels personatges, mentre que la tensió dramàtica i el conflicte s'origina a partir de la seva descontextualització. Aquesta idea d'espai *estrany* que, a *Desig*, conforma una representació simbòlica del món i alhora de la interioritat dels personatges, funciona força bé a *Després de la pluja* (1992) de Belbel. En aquesta peça, l'espai s'organitza com a

metàfora dels conflictes interns dels personatges (Batlle, 1993). De fet, en «els binomis establerts a *Després de la pluja* –interior edifici/terrat, sequera/pluja...– hi veiem els mateixos binomis que a *Desig*⁵, per més que també estiguin presents referents foranis, com els grans magatzems abandonats de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès» (Morell, 1994: 70-71)⁶.

En un sentit proper, l'interès pel contrast entre *familiar* i *estrany* facilita dues altres opcions: el tractament de la marginalitat i la recerca de l'exotisme. A *Combat de negre i gossos*, Koltès utilitzava un marc geogràfic exòtic. És el que fa, per exemple, Raimon Àvila a *Mombasa* (1991) –*La casa buida* (1996) en una segona versió– o a *L'ombra de Sandip* (1990), on la idea de descontextualització es barreja amb l'observació crítica de les relacions de parella. En el mateix sentit, trobem algunes obres d'Ignasi Garcia: *Camí de Tombuctú* (1992), «que nos habla del miedo, de la falta de solidaridad entre dos compañeros de aventuras, de la violencia que emerge del deseo de supervivencia en el desierto, metáfora de la vida» (Ragué, 1996: 215), i *A trenc d'alba* (1995), centrada en el conflicte de la immigració il·legal.

De vegades, la dialèctica entre *familiar* i *estrany* s'estableix mitjançant la recreació dramàtica d'ambients marginals. Uns ambients que amb freqüència –tot i que no sempre– són abordats, tal com he dit més amunt, amb unes certa dosi de comicitat. Que quedi clar que quan parlo de marginalitat no em refereixo únicament a ambients o espais, sinó a la mateixa concepció dels personatges: transvestits, macarres, ionkis, prostitutes, policies... Ells semblen els únics habitatns damunt la terra. El problema, si és que n'hi ha, no és l'opció –és bo que emergeixin, provocadors i contaminants, els ambients que la societat oculta–, sinó el fet que el relatiu desconeixement que bona part dels autors tenen d'aquest món fa que dalt de l'escenari, de vegades, la complexitat sigui substituïda per la caricatura. Per sort, hi ha bones excepcions. L'aparent marginalitat de *Sara i Simón* (1994), de Manuel Dueso, posem per cas, organitza una realitat definitivament propera –dura i tendra alhora– per obra i gràcia d'una gran densitat en la construcció dels caràcters i en el debat anímic que originen les situacions.

En alguna mesura, l'*americanització* i la *marginalització* són responsables de la quotidianitat de la violència en les nostres obres teatrals. Així, de la necessitat legítima i necessària d'explicar que els individus no som dolents pel fet d'exercir el mal, sinó que exercim el mal pel fet de ser dolents, s'ha passat a la vulgarització de l'agressió i de la sang. En les deu darreres obres que he llegit –i no exagero–, hi ha tres segrestos, dues violacions, tres pallisses i set trets de pistola. El missatge és clar: existeix un costat fosc en les persones, som al caire d'un abisme, la temptació del mal nia al nostre interior... El que costa, tanmateix, no és accedir a la idea; és tan sols accedir a la subtilitat d'explicar això sense caure altre cop en la caricatura: que l'excés o el to de la «comicitat» no hipotequin la –passeu-me el mot– «mala llet» de l'humor. Certament, també hi ha excepcions. *Paraules encadenades*, de Galceran, per exemple, aconse-

(5) Efectivament, a *Desig*, si establim, per exemple, un pla d'oposicions entre la casa i la carretera (interior/exterior, fred/calor, llum/fosca), ens adonarem que el model remet a tot un altre sistema antonímic que afecta la interioritat dels personatges: seguretat/inseguretat-perill, conegut/desconegut, certesa/incertesa, present/futur-passat... Quan ELLA entra i surt de la casa, el trànsit, l'apropiació, la violació de l'espai, impliquen un joc conflictual entre aquests valors. I, de resultes d'això, un estat permanent de confusió.

(6) En relació a aquest aspecte de l'obra de Koltès vegeu el meu estudi «Bernard-Marie Koltès: la transparència impossible» dins *La nit just abans dels boscos*, Barcelona, Institut del Teatre, 1993.

gueix superar els clixés i alhora atrapar el públic en la densitat opriment d'un joc formal reiteratiu.

En última instància, avaluant encara la dialèctica entre *familiaritat* i *estranyament*, cal parlar del joc dramàtic entre realitat i ficció. Cal reconèixer que és un joc prou estimulant: de vegades, ajuda a organitzar formalment l'obra; d'altres, serveix per projectar els somnis, els ideals o els desitjos dels personatges; d'altres, per accedir al terreny poètic de la màgia i la suprarrealitat, i, finalment, gairebé sempre, és usat per tal d'encomanar un estat d'incertesa absoluta: on són els límits de la veritat? Realitat/Ficció vol dir, doncs, Veritat/Mentida. Per si no n'hi hagués prou, l'articulació entre realitat i ficció acostuma a aparellar-se amb la manipulació de la lògica temporal. És el cas de *Nus* o d'*Indian Summer*. Globalitzacions a banda, val la pena distingir entre aquells textos que «representen» els dos estadis del joc –el suposadament «real» i el suposadament «ficcional» (com, per exemple, *La caverna* de Sirera o *Mars de gespa* d'Ignasi Garcia)– i els que només utilitzen l'ambigüitat entre veritat i mentida dins un únic pla de realitat (per exemple, *Quan els paisatges de Cartier-Bresson*). En una obra com *Indian Summer*, posem per cas, tot i que la incertesa es manté més enllà del desenllaç (no se soluciona), el joc entre realitat i ficció determina l'organització de les escenes; és el mateix que passa a *Nus*, o a *Els camaleons també paguen* (1983), de Toni Cabré, on l'autor ens «endinsa en una sobrerrealitat que esdevé corrent i autònoma en ella mateixa» (Sirera, 1986: 10). En canvi, en una obra com *Estrips* (1988), del mateix Cabré, el debat entre realitat i ficció (veritat i mentida) se centra –en el context d'una situació realista– en un únic dubte raonable: els personatges han decidit teatralitzar una situació, les seves reaccions a partir d'un determinat moment són les del rol que han assumit; d'una banda, reconeixem l'inici de la ficció, però, de l'altra, no sabem realment quan finalitza la suplantació. En una línia similar, *Desig* (1991) estableix les coordenades del joc en la preeminència inicial del dubte (diu la veritat aquest personatge?, o potser es tracta d'una obra fantàstica?, hi ha una explicació lògica a tot això?) i en el fet de diferir les respostes fins a l'instant del reconeixement final (no diu la veritat; no es tracta de fantasia, sinó d'una barreja entre engany i enigma; i, sí, hi ha una lògica per a tot això). Més encara: en un text com *Paraules encadenades*, l'equívoc entre veritat i mentida participa del xoc entre la superfície de les paraules i els objectius ocults del pensament. La dualitat, doncs, com en el cas de *Desig*, tot i pautar el ritme de l'obra, té una dimensió, més que no pas formalista, argumental.

Al marge de tot això, hi ha encara un seguit de textos que, per la seva temàtica específica, es capbussen sense embuts en el quotidià. Amb tot, la dinàmica de la paraula/acció hi acostuma a crear estranyes i petites illes de realitat. És el to d'una certa quantitat d'obres que han triat les relacions de parella per investigar els processos de la comunicació, la fossilització dels ideals o les exigències del temps inexorable. Amb força distincions entre elles, és el cas de *La festa* o *Desballestament* (1995) de Cunillé, de *Marina* (1993-94) d'Ignasi Garcia, de *Desig* (1989) de Benet i Jornet

(aquesta, clarament des de l'opacitat pinteriana i la construcció verbal de «mons passats com a part integral de la negociació de les relacions interpersonals en el present» (Aragay, 1992: 345)) i també, si hi afegim la voluntat de descriure la decadència de la nostra societat (gràcies a un recurs estricte de metonímia), *L'últim dia de la creació* de Casas. En aquest darrer sentit, tot potenciant l'estilització per la via irònica, es pot parlar també de les *Vint-i-una històries d'amor* (1995), de Pereira: amb l'excusa del xoc amorós, els autors posen en qüestió el materialisme de la societat o l'ètica insolidària de l'èxit i de la competència... Si les relacions fracassen, no és tan sols per culpa de problemes individuals o psicològics, més aviat és a causa d'un estrany desacord entre els individus i el sistema de valors que els governa. A destacar, en la mateixa línia, *Deserts* (1989) o *La parella és...* (1988) de Peyró.

Comptat i debatut, sembla que, «dels anys vuitanta ençà, la dramaturgia catalana –textual o no– està vivint probablement un dels períodes més brillants de la seva història contemporània» (Gallén, 1994: 36). L'optimisme és clar en alguns aspectes: les fires teatrals (Tàrraga, Siges...) compten amb cicles de nous autors, les sales alternatives es nodreixen bàsicament de la jove dramaturgia autòctona, la creació d'un star-system televisiu (amb serials com *Poble nou*, *Secrets de família*, *Estació d'enllaç* o *Nissaga de poder*) ha empès el públic cap als teatres... Amb tot, val la pena fer-se una pregunta (vegeu, en aquest sentit, Ordóñez, 1996 A). Podrà la realitat catalana actual absorbir l'esclat dramàtic dels noranta?

a) En primer lloc, caldria coordinar la política de premis per tal que les obres premiades fossin, a més de publicades, estrenades. També s'hauria de propiciar la divulgació de les obres finalistes. El premi, d'una banda, és un estímul; de l'altra –sobretot pel que fa a les possibilitats de publicar–, és un requisit indispensable i perillós. Alguns bons dramaturgs, que no aconsegueixen superar la frontera del premi, abandonen l'escriptura descoratjats i sense cap mena de consideració crítica.

b) En segon lloc, cal parlar dels directors. Els directors teatrals del país –salvant honroses excepcions– desconeixen la dramaturgia autòctona. Es podria parlar d'autoodi o, fins i tot, d'un cert menyspreu. Davant d'un encàrrec, tothom s'estima més muntar el Shakespeare de la seva vida que arriscar-se amb un autor desconegut. I és que els bons escriptors –això els ho ha ensenyat la vida– sempre han tingut noms estrangers... Caldria prendre consciència que la millor manera de representar artísticament les inquietuds d'un país és fent-se ressò de les veus que el propi país engendra.

c) En tercer lloc, les editorials. Les editorials catalanes no volen arriscar-se a publicar teatre. I les que ho fan,⁷ ho fan a partir de criteris força discutibles: espectacles no estrictament textuals, dramaturgies de textos narratius, textos avalats per l'èxit de la seva explotació comercial, premis i prou, etc. Les editorials, en part, tenen la responsabilitat històrica de procurar que l'esplendor de la literatura dramàtica actual no esdevingui un

(7) A banda les que ho fan de forma puntual, són les següents: Edicions 62, Institut del Teatre, Millà i revista *Entre-acte*, a Catalunya; Bromera i Tres i Quatre, al País Valencià. També s'han de comptar, mentre van sortir, les edicions del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i la revista *Escena* (en català).

espectacle anecdòtic i fugisser. D'altra banda, caldria potenciar la presència de la literatura dramàtica contemporània als ensenyaments superiors.

d) Malgrat les afirmacions precedents, hauríem de prendre consciència que, en l'univers intercomunicat del món contemporani, la literatura dramàtica no té un sentit complet fins que no traspassa fronteres. En aquest sentit, des de l'administració, s'hauria de vetllar per la traducció i la posterior divulgació de les obres. La integració del Centre Dramàtic de la Generalitat a la Convenció Teatral Europea és un primer pas, però no és un pas suficient. Una via a explotar és la de les coproduccions amb intercanvi d'autors.

e) Caldria, en darrer terme, que, com en el cas del Royal Court a Londres, hi hagués una iniciativa pública —un teatre— que s'encarregués de donar a conèixer els nous autors, de proporcionar-los una plataforma per a les seves primeres provatures escèniques. Aquest rol, fins ara, l'ha assumit puntualment la Sala Beckett de Barcelona. Fóra bo, però, que es pogués deixar enrere aquesta etapa d'altruisme i provisionalitat.

CARLES BATLLE

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARAGAY I SASTRE, M. (1992) *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*, Barcelona, PPU.
- BADIOU, M. (1995) «Pròleg» a Lluís-Anton BAULENAS, *El pont de Brooklyn* (Barcelona, Edicions 62, pp. 9-19.
- BATLLE, C. (1993) *Abans de la pluja* dins Sergi BELBEL, *Després de la pluja*, Barcelona, Editorial Lumen i Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, pp. 9-20.
- (1994) «Apunts per a una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat», *Pausa*, núms. 17-18 (octubre-desembre 1994), pp. 25-47. Editat abans amb algunes variacions a *Revista de Catalunya*, núm. 86 (juny 1994), pp. 75-92.
- BENACH, J.-A. (1990) «Sergi Belbel: la llebre i els alienígenes», *Pausa*, núm. 4 (juliol), pp. 31-33.
- BENET I JORNET, J. M. (1990) «Introducció» a Sergi Berbel, *En companyia d'abisme*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-13.
- (1994) «Introducció» a Raimon ÀVILA, *Home Perplex*; Lluïsa CUNILLÉ, *Berna*; Francesc PEREIRA, *Patates*; Josep Pere PEYRÓ, *La trobada*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 5-17.

- BROCH, A. (1994) «Pròleg» a Toni CABRÉ, *La metamorfosi*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-8.
- GALLÉN, E. (1995) «Descripció general del teatre català», *Quaderni Ibero-americani* (Torí), núm. 77 (juny), pp. 29-37 (a partir d'un primer *Balanç provisional del teatre de text avui*, escrit el juliol de 1992 i revisat per ser llegit a València el 30-10-1992).
- (1996) «Pròleg» a Jordi Galceran, *Paraules encadenades*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 7-15.
- MOLINS, M. (1989) «Rodolf Sirera: els territoris misteriosos», introducció a Rodolf SIRERA, *Indian Summer*, Alzira, Bromera, pp. 9-23.
- MORELL, C. (1994) «Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Frankfurt, 18-25 de setembre de 1994*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 57-76.
- ORDÓÑEZ, M. (1996) «Josep-Pere Peyró: el misteri polièdric», pròleg a Josep-Pere PEYRÓ, *Quan els paisatges de Cartier-Bresson*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 9-14.
- (1996A) « Què passa amb els dramaturgs catalans? » (I), *Avui* (30-9-1996)
- (1997): en relació a l'èxit de Belbel a l'estranger, vegeu l'article d'Ordóñez, M. «Belbelmachine», *Avui* (10-3-1997).
- PEYRÓ (1991) «Qüestionari a autors. Josep Pere Peyró», *Pausa*, núms. 9-10 (setembre-desembre 1991), ps.75-76.
- PIRANDELLO, L. (1968) *El humorismo*, dins *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, pp. 21-206.
- RAGUÉ-ARIAS, M.-J. (1996) *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- SANCHIS (1994) Sanchis Sinisterra, J. Programa de mà per a *Marina* d'Ignasi Garcia. Barcelona, Sala Beckett, abril-maig.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1996) «Una poètica de la sostracció», pròleg a Lluïsa Cunillé, *Accident* (Barcelona, Institut del Teatre, pp. 5-12.
- SIRERA, R. (1986) «Toni Cabré: una clara voluntat d'estil dramàtic», pròleg a Toni CABRÉ, *Oh, bit!*, Alacant, Diputació Provincial d'Alacant, pp. 9-12.
- VALENTINI, V. (1991) *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre.

Obres dramàtiques citades (són dades de publicació o, per defecte, d'estrena. A l'article, les dates entre parèntesi són de redacció)

Raimon Àvila, *Mombasa* (inèdita, redactada el 1991, segona versió, *La casa buida*, 1996).

L'ombra de Sandip (inèdita, redactada el 1990).

Lluís-Anton Baulenas, *No hi ha illes meravelloses* (Barcelona, Institut del Teatre, 1992).

- *Melosa fel* (València, Eliseu Climent, editor, 1993).
- *El pont de Brooklyn* (Barcelona, Edicions 62, 1995).
- *Repúbliques* (Sitges Teatre Internacional, juny 1995).

Sergi Belbel, *En companyia d'abisme* (Barcelona, Edicions 62, 1990; també *L'ajudant*).

- *Tàlem* (Barcelona, Editorial Lumen, 1992).
- *Carícies* (Barcelona, Edicions 62, 1992).
- *Després de la pluja* (Barcelona, Editorial Lumen 1993).
- *Morir* (València, Eliseu Climent, editor, 1995).

Sergi Belbel i Jordi Sánchez, *Sóc lletja* (Rubí, La Sala, febrer 1997).

Josep M. Benet i Jornet, *Desig* (València, Eliseu Climent, editor, 1991).

- *E.R.* (Barcelona, Edicions 62, 1994).
- *Fugaç* (Barcelona, Editorial Lumen, 1994).
- *Testament* (Barcelona, Edicions 62, 1996).
- *El gos del tinent* (inèdita, acabada de redactar el mes d'octubre de 1996).

Toni Cabré, *Els camaleons sempre paguen* (Barcelona, Edicions 62, 1985).

- *Estrips* (Barcelona, Edicions 62, 1992).
- *Històries d'amor* (València, Eliseu Climent, editor, 1996).

Joan Casas, *Nus* (Barcelona, Institut del Teatre, 1990).

- *L'últim dia de la creació* (inèdita, redactada entre 1994 i 1995).

Narcís Comadira, *La vida perdurable* (Barcelona, Editorial Lumen, 1991).

Lluïsa Cunillé, *Libración* (Barcelona, Sala Beckett, març 1993).

- *Berna* (Barcelona, Institut del Teatre, 1994).
- *La venda* (inèdita, acabada de redactar el mes de desembre de 1994).
- *Cel* (Barcelona, lectura dramatitzada al Teatre Romea, novembre 1995).
- *Desballestament* (inèdita, acabada de redactar el mes de febrer de 1995).
- *Vianant* (inèdita, acabada de redactar el mes d'octubre de 1995).
- *La festa* (Barcelona, Editorial Lumen, 1996).
- *Accident* (Barcelona, Institut del Teatre, 1996).
- *Privado* («Escena», núm. 37, març 1997)

Manuel Dueso, *Bolero, bolero* («Entreacte», núm. 13 (juliol-agost 1994)).

- *Sara i Simon* («Escena», núm.26 (desembre-gener 1995-96)).

Beth Escudé, *El destí de les violetes* (Sitges Teatre Internacional, juny 1995).

Jordi Galceran, *Dakota* (Barcelona, Institut del Teatre, 1996).

- *Paraules encadenades* (València, Eliseu Climent, editor, 1996).

Ignasi Garcia, *Marina* («Escena», núm. 14 (setembre-octubre 1994)).

- *Camí de Tombuctú* («Entreacte», núm.27 (abril-maig 1994)).
- *Mars de gespa* («Escena», núm. 18 (febrer 1995)).

- *A trenc d'alba* (Barcelona, Focus, 1997). En castellà: *Amanecer en Orán* (Valladolid, Caja España, 1996).
- Ramon Gomis, *Capvespre al jardí* (Barcelona, Edicions 62, 1989).
 - *Al fil de la mar* (Barcelona, Editorial Lumen, 1994).
 - *El mercat de les delícies* (Barcelona, Editorial Lumen, 1996).
- Josep M. Muñoz Pujol, *Vador* (Barcelona, Edicions 62, 1988).
 - *Alfons IV* (València, Eliseu Climent, editor, 1989).
 - *Somni de mala lluna* (Barcelona, Edicions 62, 1991).
- Josep-Pere Peyró, *La parella és...* («Entreacte», núm. 24, separata núm.19 (juliol-octubre 1993)).
 - *La trobada* (Barcelona, Institut del Teatre, 1994).
 - *Quan els paisatges de Cartier-Bresson* (Barcelona, Sala Beckett, abril 1995).
 - *Una pluja irlandesa* (Sitges Teatre Internacional, juny 1995).
 - *Deserts* (Sitges Teatre Internacional, juny 1996).
- Francesc Pereira, *Biografia* (Barcelona, Institut del Teatre, 1994).
 - *Vint-i-una històries d'amor* (Teatre Principal d'Olot, setembre 1995).
- David Plana, *Mala sang* (Barcelona, Sala Beckett, maig 1997).
- Jordi Sánchez, *Kràmpack* (Barcelona, Institut del Teatre, 1996).
- Rodolf Sirera, *Cavalls de mar* (Barcelona, Edicions 62, 1988).
 - *Indian Summer* (Alzira, Editorial Bromera, 1989).
 - *La caverna* (Barcelona, Editorial Lumen, 1995).
- Jordi Teixidor, *Residuals* (Barcelona, Institut del Teatre, 1989).
 - *Magnus*, (Barcelona, Institut del Teatre, 1994).
 - *Estat de setge* (inèdita, redactada el juliol de 1995).

Llista d'autors (selecció)

Dramaturgs catalans més rellevants entre el 1985 i el 1995:

Joan Abellan
Raimon Àvila
Lluís-Anton Baulenas
Sergi Belbel
Josep M. Benet i Jornet
Toni Cabré
Joan Casas
Joan Cavallé
Narcís Comadira
Lluïsa Cunillé
Manuel Dueso

Ignasi Garcia
Guillem-Jordi Graells
Ramon Gomis
Roger Justafre
Francesc Luchetti
Josep M. Muñoz Pujol
Francesc Pereira
Josep-Pere Peyró
Josep-Lluís Sirera
Rodolf Sirera
Jordi Teixidor

Noves veus (aproximadament a partir del 1994-95):

Àngels Aymar
Manel Barceló
Carles Batlle
Beth Escudé
Jordi Galceran
Enric Nolla
David Plana
Aleix Puiggalí
Enric Rufas
Jordi Sánchez
Mercè Sàrries
Gerard Vázquez
Manel Veiga

